

На правах рукописи

Манскова Елизавета Анатольевна

СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКА:  
ДИНАМИКА ЖАНРОВ И СРЕДСТВ ЭКРАННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Специальность: 10.01.10 – журналистика

Автореферат диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2011

Работа выполнена на кафедре теории и практики журналистики факультета журналистики ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

**Научный руководитель:** доктор философских наук, профессор  
**Мансурова Валентина Дмитриевна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
**Цвик Валерий Леонидович**

кандидат филологических наук, доцент  
**Мясникова Марина Александровна**

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Томский государственный университет»

Защита состоится «28» июня 2011 года в \_\_\_\_ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.09 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, ком. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького»

Автореферат разослан «\_\_\_\_\_» мая 2011 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук, доцент



Э.В. Чепкина

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность исследования**

Коммерциализация современного телевидения привела к формированию особого типа телевизионной журналистики, во многом утратившей наработанные десятилетиями отечественные традиции и этические нормы. Кризис телевизионной журналистики ярко иллюстрирует трансформация такого рода экранной продукции, как документальный фильм. Документалистика, считавшаяся вершиной мастерства телевизионного журналиста, сегодня перестала быть штучным произведением, приняв форму растрепанного экранного товара, и заняла место где-то между потоками манипулятивной информации и коммерческим развлечением.

Однако именно документалистика являлась всегда самым полным отражением смены культурных циклов и социальных предпочтений, мышлений разных эпох и их художественных поисков. Документалистика пишет историю аудиовизуальными средствами, является самым востребованным летописцем современности, и не случайно во всём мире финансирование документального телекино берут на себя крупные телекомпании и государство. В постсоветской России с разрушением государственной сети документальных студий наступил новый этап её развития.

За «взрывом документализма» времён перестройки последовало почти полное исчезновение документалистики с телевизионных экранов в середине 90-х гг. В начале XXI в. документальный фильм вернул себе позиции одного из главных телевизионных продуктов. В 2009 г. крупные российские телеканалы показали всего 1900 часов документальных фильмов. К 2010 г. в структуре телевизионного контента документалистика составила 7% и заняла 5-е место с регулярной долей аудитории в 26%, уступив только новостям, развлекательным программам, кинофильмам и сериалам<sup>1</sup>. Бум документалистики на телевидении получил осмысление в критическом дискурсе, но до сих пор не стал предметом научного анализа.

Актуальность темы данного исследования определяется, прежде всего, неизученностью современного феномена документального телефильма. Под воздействием смены социально-экономических реалий и, как результата – появления коммерческого телевидения сформировался новый тип документализма со своим жанровым разнообразием, стилями и формами.

В XX веке одновременно с бурным развитием аудиовизуальных технологий, подаривших человечеству иллюзию полного тождества экранного мира и мира реальных явлений, шёл процесс девальвации документа. Итогом поисков в самых разных сферах творческой деятельности стал не только жанровый хаос и распыление искусства на множество стилей и манер, но и стирание границ между игровым и неигровым, между

---

<sup>1</sup> Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития: Отраслевой доклад. М., 2010. С.102.

вымыслом и фактом. Поэтому новый тип документализма, проповедуемый телевидением, его жанровые коды требуют осмысления в тесной связи с различными кодами массовой культуры и постмодернистской эстетики.

Документалистика на протяжении многих десятилетий была продуктом журналистского творчества и кинематографического искусства одновременно, сплавом публицистики и экранной драматургии. Под влиянием перечисленных выше факторов идут процессы деформации онтологии документального образа. Актуальным, следовательно, становится и вопрос о современном социокультурном статусе документального телефильма: является ли он частью экранной публицистики, способной разговаривать на языке искусства, или представляет собой иной феномен массовой коммуникации.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Полноценные исследования в области экранной документалистики немногочисленны. Первая попытка теоретического обоснования нового эстетического явления принадлежала первому отечественному практику-документалисту Д. Вертову<sup>2</sup>, чьи разработки актуальны и сегодня. С распространением телевидения и выходом на его экраны документальных телефильмов в 60–80-е гг. получила развитие дискуссия о специфике телевидения, где так или иначе затрагивался вопрос и о специфике телекино: она отражена в работах И.Л. Андроникова, Э.Г. Багирова, И.К. Беляева, Ю.А. Богомолова, А.С. Вартанова, В.М. Вильчека, В.В. Егорова, В.С. Саппака, А.Я. Юровского<sup>3</sup> и др. Обобщил дискуссии этого времени, основанные на оппозиции телецентрических и киноцентрических взглядов, и провёл первое фундаментальное исследование документального телекино С.А. Муратов, чьи работы сегодня являются наиболее авторитетными в данной области теории журналистики<sup>4</sup>.

После смены формации и культурной парадигмы в постсоветской России вместе с исчезновением документалистики с экранов телевизоров исчез и научный интерес к самому явлению. В конце 2000-х гг. стали появляться диссертации, посвящённые отдельным аспектам теледокументалистики. В работе С.В. Сычёва акцент сделан на проблемах проката документального кино, а в работе К.А. Шерговой – на исторических этапах эволюции жанров теледокументалистики<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.

<sup>3</sup> Андроников И.Л. Я хочу рассказать вам... Рассказы, портреты, очерки, статьи. М., 1971; Багиров Э.Г. Очерки теории телевидения. М., 1978; Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М., 2005; Богомолов Ю.А. Проблемы времени в художественном телевидении: Опыт сравнительного анализа. М., 1977; Вартанов А.С. Проблемы телевизионного фильма. М., 1978; Вильчек В.М. Под знаком. М., 1987; Егоров В.В. Телевидение: теория и практика. М., 1993; Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М., 2007; Юровский А.Я. Специфика телевидения. М., 1960.

<sup>4</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: диссертация на соискание степени доктора филологических наук. М., 1990; Муратов С.А. Пристрастная камера: учебное пособие для студентов вузов. М., 2004.

<sup>5</sup> Сычёв С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: автореф. дис. .... канд. искусствоведения. М., 2010.

Фундаментально-обобщающий характер носят труды по истории и теории документального кино как отдельного вида экранного искусства. Особую теоретическую значимость для исследования представляют монографии Л.Н. Джулай, С.В. Дробашенко, Л.Ю. Мальковой, Г.С. Прожико<sup>6</sup>.

Исследования западных авторов по теории документального фильма в России труднодоступны. Наиболее широкое распространение у нас получают работы прикладного характера, которые способны помогать в решении практических задач и рассказывают о технологии производства экранной документалистики (Ш.К. Бернард, М. Рабигер, А. Розенталь)<sup>7</sup>. Теоретическое осмысление современных западных тенденций представлено в работе Л. Гриндстафф, историю вопроса на Западе можно проследить по трудам А. Базена, К. Денсигера, З. Кракауэра<sup>8</sup>.

В целом теоретическая база исследований, объектом которых становилось телевидение, на сегодняшний день обширна. Организационные, содержательные, этические проблемы современной отечественной телевизионной журналистики представлены в исследованиях Р.А. Борецкого, А.С. Вартанова, С.Н. Ильченко, С.А. Муратова, М.А. Мясниковой, А.А. Новиковой, Г.Н. Петрова<sup>9</sup> и мн. др. Различные аспекты функционирования телевидения, механизмы восприятия, влияние на социальные установки изучают социальные философы, теоретики массовой коммуникации, культурологи, искусствоведы. Для данного исследования теоретическую ценность имели труды западных философов и культурологов П. Бурдьё, Р. Вильямса, П. Вирильо, М. Кастельса, М. Маклюэна, Дж. Фiske<sup>10</sup> и отечественных философов, культурологов и искусствоведов В.Д. Мансуровой, А.М. Орлова, К.Э. Разлогова и Н.А. Хренова<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005; Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986; Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., 2001; Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004.

<sup>7</sup> Bernard Sh. C. Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films. Burlington, Oxford, 2007; Rabiger M. Directing Film Techniques And Aesthetics. Burlington, Oxford, 2008; Розенталь А. Создание кино- и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2000.

<sup>8</sup> Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля // Массовая культура: современные западные исследования. М., 2005; Базен А. Что такое кино. М., 1972; Dancyger K. The Technique of Film and Video Editing. History, Theory, Practice. Burlington, Oxford, 2007; Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

<sup>9</sup> Борецкий Р.А. Осторожно, телевидение! М., 2002; Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков. М., 2009; Ильченко С.Н. Отечественное телевидение постсоветского периода: история, проблемы, перспективы. СПб., 2008; Муратов С.А. ТВ – эволюция нетерпимости. М., 2001; Муратов С. А. Телевидение в поисках телевидения. М., 2009; Мясникова М.А. Морфологический анализ современного российского телевидения. Екатеринбург, 2010; Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища. Истоки, формы и методы воздействия. М., 2008; Петров Г.Н. Средства массовой коммуникации и художественная культура: взаимодействие и синтез. СПб., 2003.

<sup>10</sup> Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М., 2002; Williams R. Television. Technology and Cultural Form. London, New-York, 2004; Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004; Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура. М., 2000; Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., Жуковский, 2003; Fiske J. Television and Postmodernism. L., 1991.

<sup>11</sup> Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как фактор социальной детерминации. Барнаул, 2002; Орлов А.М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М., 1995; Разлогов К.Э.

Выбор методологического подхода к построению жанровой структуры современной документалистики базируется не только на журналистских концепциях (Р.А. Борецкий, В.Л. Цвик, Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин, А.А. Тертычный<sup>12</sup>), но и на разработках литературоведения, и в частности школы поэтики (М.М. Бахтин, А.С. Выготский, А.А. Потебня, Г.Н. Пospelов, О.М. Фрейденберг<sup>13</sup>). Особое значение при разработке жанровой структуры имела работа Дж. Кавелти<sup>14</sup>, сформулировавшего принципы структурирования «формульных» жанров произведений массовой культуры.

Теоретической базой исследования экранной документалистики как сложной семиотической структуры, встроенной в систему интертекстуальных связей, стали труды учёных тартуско-московской семиотической школы Ю.М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, Ю.Г. Цивьяна<sup>15</sup> и отдельные работы по семиотике кино Р. Барта, Ж. Митри, П.П. Пазолини, У. Эко<sup>16</sup> и по семиотике документального кино Б.В. Кривенко<sup>17</sup>.

Методы манипулирования реальностью в кино и телевидении, законы построения экранного языка и технология создания документального образа подробно представлены в работах Н.А. Агафоновой, И.В. Вайсфельда, Н.Л. Горюновой, А.С. Каминского, А.Г. Соколова<sup>18</sup> и др.

Однако при наличии широкой гуманитарной базы исследований экранных видов творчества почти отсутствуют комплексные исследования, предметом которых становились бы различные аспекты функционирования телевизионного документального фильма.

**Объект исследования** – телевизионный контент, маркированный как «документальный» (фильм, цикл, детектив, расследование, сериал).

**Предмет исследования** – специфика современной телевизионной документалистики, её жанровые коды и приёмы экранной выразительности, детерминированные общекультурными установками.

**Цель исследования** – выявить динамику развития современного документального телефильма как феномена телевизионной журналистики.

Цель определила следующие **задачи** диссертационного исследования:

Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета. М., 2010; Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М., 2008.

<sup>12</sup> Телевизионная журналистика. М., 2002; Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. М., 1998; Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2002.

<sup>13</sup> Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994; Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Будапешт, 1982; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

<sup>14</sup> Cawelty J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976.

<sup>15</sup> Иванов В.В. Функции и категории языка кино // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. С. 170–192; Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000; Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. – Таллин, 1994; Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991.

<sup>16</sup> Барт Р. Проблема значения в кино // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2004; Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984; Пазолини П.П. Избранное. М., 1984; Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.

<sup>17</sup> Кривенко Б.В. О знаковой природе документального кино // Вестник Московского университета. Сер. 10, Журналистика. 1995, №5.

<sup>18</sup> Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008; Вайсфельд И.В. Композиция в киноискусстве. М., 1981; Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Часть 1, 2. М., 1995–1996. Каминский А.С. Пошаговый самоучитель тележурналиста. М., 2007; Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Части 1–3. М., 2000–2003.

- выявить онтологию документального образа и основные вехи в развитии экранной документалистики в их тесной взаимосвязи с динамикой осмысления категорий «правды» и «достоверности»;
- определить современный социокультурный статус теледокументалистики в рамках парадигмы *массовое – элитарное*;
- выбрать методологию жанрового анализа, на её основе выявить жанровые коды и построить модель жанровой иерархии современной теледокументалистики;
- выявить факторы эрозии жанров и проанализировать роль докудрамы, мокьюментари и трэш-эстетики в формировании современного типа документализма;
- проанализировать методы манипулирования реальностью в документальном фильме, осуществляемые посредством применения широкого арсенала приёмов экранной выразительности.

**Эмпирическую базу** составили документальные фильмы, циклы и сериалы «Первого канала» и канала НТВ сезонов 2008–2009, 2009–2010, начала сезона 2010–2011 гг., а также отдельные фильмы и циклы предыдущих сезонов и продукция канала «Россия 1». Всего в поле анализа попало свыше 140 телефильмов. «Первый канал» является лидером в производстве собственной документальной продукции, выпуская более 200 наименований в год, НТВ ориентируется на производство документальных циклов. «Первый канал» и НТВ по результатам замеров «TNS Россия» являются лидерами рейтингов документальной продукции, то есть составляют мейнстрим современной теледокументалистики. Формат фильмов, которые чаще всего объединены в циклы и имеют свои постоянные слоты на протяжении нескольких телевизионных сезонов, последние годы достаточно устойчив, что обуславливает репрезентативность выборки.

Диахронический характер исследования определил и обращение к классическим образцам отечественной экранной документалистики: от Д. Вертова и В. Шкловского до И. Беляева, П. Когана, В. Лисаковича, Г. Франка; от М. Голдовской, П. Дворцевого, А. Сокурова, С. Говорухина, С. Мирошниченко, А. Гутмана, А. Ханютина до В. Манского, Р. Костомарова, А. Расторгуева, М. Разбежкиной, В. Гай Германики, А. Малинина и др.

#### **Методологическая база**

Исследование написано на основе диалектико-материалистического понимания процессов. Телевизионная журналистика рассматривается как социальная творческая деятельность, продуктом которой является в том числе документальный фильм. Результат деятельности представлен в материалистических категориях: функция, предмет, метод, жанр.

При этом учитываются сложные социальные процессы, при которых изменяется роль культурных надстроек. В условиях, когда границы между различными формами аудиовизуальных высказываний размыты и изменения внутри журналистского цеха имеют культурную и технологическую мотивации, перед исследователями журналистики возникают важные

методологические вопросы, решение которых зависит от использования сложного набора исследовательского инструментария.

Кросскультурный характер исследования и синтетическая природа его объекта потребовали обращения к различным областям гуманитарного знания. В диссертации применён междисциплинарный подход к изучению феномена современной телевизионной документалистики. Качественные и количественные социологические методы (контент-анализ, метод экспертных оценок и глубинные интервью) позволяют выявить специфику содержания и форм современной документалистики.

Структурно-семиотический анализ использован для определения социокультурного статуса современной документалистики и свойственных ей функций отбора и структурирования информации. Он позволяет не только выявить отношения элементов внутри системы (жанровых кодов), но и понять их встроенность в сетку интермедиальных связей. Семиотический метод продуктивен и при анализе экранного языка как сложной знаковой системы: здесь исследование опирается на теоретические разработки тартуско-московской семиотической школы и на принцип тройного членения в кино, предложенный У. Эко. Мифопоэтический подход применён при осмыслении современного документализма как артефакта массовой культуры, морфологические структуры которого сохраняют мифологическую семантику (архетипические сюжеты, архаические формы).

Конкретно-исторический подход предполагает анализ документалистики как продукта творческой деятельности с учётом социального контекста. Также он позволяет проследить закономерности развития данного феномена. В частности теоретической основой для осмысления документалистики в контексте смены культурных парадигм стали идея цикличности исторического процесса, отражённая в работах А.Дж. Тойнби, О. Шпенглера, Н.Я. Данилевского, П.А. Сорокина, и идея о ритмическом развитии культуры по принципу маятника, впервые сформулированная Д. Чижевским. Принцип маятника позволил выявить закономерности в развитии экранной документалистики и сделать прогноз на будущее.

### **Основные категории и определения, используемые в диссертации**

*Телевизионная журналистика* – вид творческой деятельности по сбору, обработке и распространению аудиовизуальной социально значимой информации.

*Документальный фильм* – продукт творческой деятельности, основным материалом которого являются съёмки подлинных лиц и событий. Однозначного определения документального фильма до сих пор не существует, поскольку невозможно само отнесение этого цельного, завершённого, сложно структурированного аудиовизуального высказывания только к публицистике или только к киноискусству: в телевизионном документальном фильме возможно пересечение различных слоёв реальности и культурного дискурса, игрового и неигрового начала, использование одновременно хроники и фрагментов художественных произведений.



*Форматная документалистика* – совокупность телевизионного контента, маркированного как документальный (фильм, цикл, сериал, детектив), в рамках которого установлены определённые стандарты производства, а методы конструирования реальности и границы её интерпретации определяют на современном этапе рейтинг и прибыль от показа.

*Докудрама* – жанр экранной документалистики, предметом отражения которого являются подлинные события, лица, явления, факты, а методом – игровые способы реконструкции действительности.

*Мокьюментари* (или псевдодокументальный фильм) – жанр кино и телевидения, в котором создаётся иллюзия документальности за счёт особого набора методов, но предмет отражения в таком фильме, как правило, является вымышленным.

*Трэш (trash)* в переводе с английского – ерунда, вздор, дрянь, помойка, мусорка. В литературе – определённый тип произведений с использованием большого количества штампов, затасканных идей и сюжетов. В кинематографии – пародия на голливудские фильмы с теми же штампами, стандартными сюжетами и намеренно плохой игрой актёров. На телевидении – своеобразная эстетика, культивирующая телесность и потребности «низа», обращённая к проблемам культуры повседневности, свободная от рефлексии, этики, морали.

#### **Новизна исследования:**

1. Выявлены специфические черты современной телевизионной документалистики: дана характеристика «форматной» документалистики, обозначены её функции и задачи. Определены точки разрывов с традиционным отечественным опытом экранной публицистики: отказ от выполнения функций национальной самоидентификации и преобладание синтагматических линейных связей в осмыслении действительности над традиционной «вертикалью».
2. В результате экспликации методологии школы поэтики на разработку модели современной жанровой иерархии теледокументалистики, основанной на концепции «памяти жанра» и конструктивном подчинении разных факторов жанрообразования, установлено, что усиливаются процессы диффузии жанров, в результате которых происходит смешение игровых и неигровых элементов, вымысла и факта, границы между которыми становятся трудно определимы.
3. Применение при анализе сюжетных моделей телевизионных документальных фильмов мифопоэтического подхода позволило выделить повествовательные архетипы, свойственные группе «формульных» жанров (архетипы загадки, тайны, любовной истории и др.)
4. Показано влияние новых жанровых форм, таких как докудрама и мокьюментари, на процесс расширения границ документального; проанализирована роль телевизионного форматирования в процессах эрозии жанров, распыления их на отдельные стили и манеры и, как результат, формирования современного типа документализма.

5. Выявлена роль трэш-эстетики в формировании современного типа документализма. Показан на примере трэша механизм трансформации жанра, «перемалывания» массовой культурой под собственные нужды постмодернистских субкультурных явлений.

6. Использование методологических разработок семиологии кино позволило выделить приёмы экранной выразительности форматной документалистики, посредством которых осуществляется манипуляция реальностью, а также типичные для современного экранного языка нарушения монтажных принципов. Сделан вывод о том, что увлечение технологиями ведёт к созданию пространственно-временных кодов, формирующих не авторскую модель реальности, а виртуальность с пересечением множества реальностей.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Современная телевизионная документалистика стала частью процесса активного развития в России сектора коммерческого производства продуктов массовой культуры, что привело к разделению её на авторскую (неформатную) и телевизионную (форматную). В современной концепции телевизионной документалистики заменивший автора продюсер ориентируется в первую очередь на готовую модель, способную отвечать задачам эфирной политики. Отсюда потребность в инсценировках и новый термин – «продюсерская» или «форматная» теледокументалистика, где методы конструирования реальности и границы её интерпретации определяют рейтинг и прибыль от показа.

2. Ослабление границ между художественным и документальным привело к созданию новой иерархии жанров теледокументалистики, где на верхушке пирамиды оказались художественно-документальные проекты, а жанровая система в целом характеризуется отсутствием очерка и тотальным преобладанием формульных жанров. Последние составляют мейнстрим, основу пирамиды современного телевизионного контента, отличаются информативностью и развлекательностью, морфологически повторяют структуры произведений массовой культуры и строятся на основе повествовательных архетипов. Формульное построение документалистики противоречит традиционному для неё принципу мимезиса: формула представляет идеальный мир без неопределённостей, мимезис – привычную действительность с множеством противоречий.

3. Актуализация таких жанров, как докудрама и мокьюментари, способствует процессам девальвации документа, когда границы между вымыслом и фактом становятся трудно определимыми. При этом сами жанры, попадая в поле зрения телевидения, деформируются и превращаются в стиль и манеру. Итогом такой деформации, к примеру, является телевизионная трэш-эстетика. Современный документализм в стиле трэш существует не как форма протеста или попытка поиска поля современности, а лишь как развлечение.

4. Смещение акцента с содержания на стилистику привело к тому, что сегодня не жанр является договором, конвенцией со зрителем, а язык, форма подачи материала. То есть определяющим и деформирующим по отношению

к остальным стал такой фактор жанрообразования, как метод конструирования экранной реальности.

5. Современная тенденция связана с активным нарушением законов структурирования экранного языка. Имитация реальности монтажными средствами подменила собой классический для документалистики метод наблюдения. Слово подчинило себе визуальный ряд, и на первый план вышли метод коллажа и клиповая монтажная манера: нарушение законов стало новым законом. Это привело к формированию особых пространственно-временных структур фильмов: отсутствие географии факта и хронологичность повествования создают не столько авторское пространство, сколько пространство виртуальное со множеством реальностей.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в выявлении новых специфических черт форматного документального кино и акцентуации проблемы расширения границ документального, детерминированной жанровым хаосом и торжеством постмодернистских установок. Выстроена жанровая иерархия документалистики и обозначена динамика экранного языка, изменения которого напрямую влияют на смену рецептивных привычек современного зрителя. Работа имеет значение для теории не только журналистики, но и современной экранной культуры в целом, поскольку затрагивает важные методологические вопросы и социокультурные аспекты функционирования аудиовизуальной информации.

**Практическая значимость исследования** заключается в возможности использования целого ряда положений и выводов диссертации как рекомендаций для практиков телевидения при форматировании и программировании документальных проектов. Репрезентативность полученных результатов позволяет использовать методы исследования, апробированные в данной работе, в теоретических изысканиях, посвящённых жанровому и языковому анализу продуктов телевизионного журналистского творчества.

Положения, материалы, результаты наблюдений, содержащиеся в диссертации, также могут быть отражены в лекциях по истории и теории отечественного телевидения и экранной культуры, а также положены в основы спецкурсов по теории и практике телевидения и лекций для курсов повышения квалификации телевизионных журналистов.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась на международных конференциях студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (Москва, 2009, 2010), межвузовской (Санкт-Петербург, 2008) и городских (Барнаул, 2008, 2009) научно-практических конференциях, а также на научной конференции молодых учёных АлтГУ (Барнаул, 2008).

Основные положения диссертации изложены в девяти публикациях, в том числе четыре из них опубликованы в ведущих рецензируемых научных изданиях, определённых ВАК.

### Структура исследования

Работа состоит из Введения, трёх глав, Заключения и библиографического списка, включающего 213 наименований. Общий объём диссертации – 161 страница.

### ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** даётся общая характеристика работы, определяются её объект, предмет, цели и задачи, обосновывается актуальность и новизна исследования, указывается степень научной разработанности темы и эмпирическая база исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, даются определения основных понятий и категорий, используемых в диссертации, отражены характеристики апробации работы, её теоретическая и практическая значимость.

**Первая глава «Теоретико-методологические подходы к анализу экранной документалистики»** состоит из трёх параграфов.

В разделе **1.1. «Онтология документального образа: эволюция «киноправды» и проблема границ документального»** рассматривается теоретически важный вопрос определения основного понятия исследования. Поле документального – это пересечение художественной и нехудожественной сфер, искусства и журналистики, факта и вымысла, хроникальности и драматургии. Именно поэтому терминологические споры вокруг таких понятий, как *документалистика* и *документальное кино*, ведутся на протяжении всей истории экранной культуры. Общепринятых определений данным терминам до сих пор не существует. В Западной традиции сложилось более чёткое деление кино на *fiction* и *nonfiction* («с вымыслом» и «без вымысла»). Именно подлинность является главной характеристикой объекта документального осмысления и интерпретации. Это и отличает документалистику, на какой уровень условности она бы ни выходила, от игрового типа моделирования действительности. А от других секторов телепроизводства её отличает более масштабный уровень анализа и осмысления, способность создать образ.

Документалист, ограничивая реальность рамками кадра, создаёт авторскую модель мира, и речь можно вести лишь об адекватности экранного образа действительности, о том, готов ли зритель назвать эту модель достоверной. Границы документального всегда подвижны, они отражают мышление эпохи и зависят от отношений элементов в системе: «реальность – автор – экранный образ – зрительское восприятие».

XX век, в котором получила своё развитие экранная документалистика, был отмечен сменой нескольких парадигм в системах культуры и науки. Поэтому само осмысление документального образа претерпело целый ряд последовательных этапов развития. И на каждом из них теоретические поиски и практические эксперименты были связаны с категориями «достоверности» и «правды». Отношение к ним, как лакмусовая бумажка, определяет тип документализма, присущий каждой конкретной эпохе.

В данном разделе эти исторические этапы кратко описаны от первых лент А. Дранкова до программных заявлений русского авангарда и открытий Д. Вертова, прерванных монументальным стилем; от опытов Р. Флаэрти и Д. Грирсона до критики А. Базеном первых историко-монтажных фильмов и возвращения на новой французской волне, волне итальянского неореализма и американского авангарда вертовских принципов «жизни как она есть».

В разделе **1.2. «Документальное кино и телевизионный формат: от оппозиции искусство – журналистика к разрыву по линии массовое – элитарное»** рассматривается появление на советском телевидении феномена документального телефильма, а вместе с ним и устойчивой парадигмы, в рамках которой традиционно противопоставляются две формы бытования экранного документа – кино- и телеформат. В 60-е гг. XX в. эта парадигма была связана с борьбой двух концепций в определении специфики телевидения: «киноцентрической» и «телецентрической». Результатом поисков стало признание амбивалентной природы документального фильма, который был справедливо обозначен как киножурналистика.

Итогом развития в постсоветской России коммерческого телевидения стал новый разрыв: по линии массовое – элитарное. Документалистику стали делить на авторскую, фестивальную и телевизионную, форматную. В данном параграфе даётся характеристика продуктов массовой культуры, их основные черты, свойственные и телевизионному формату, однако отмечается, что сама линия разрыва весьма условна и является скорее результатом идеологических и культурных предпочтений современного телевидения. При этом далеко не все фильмы «неформатные» являются элитарным продуктом, и наоборот, телевизионный формат априори не предполагает его принадлежность массовой культуре.

В разделе **1.3. «Знаковая природа документального кино: теории зрительского восприятия и специфика семиотического подхода»** рассматриваются причины формирования специфического, свойственного именно России отечественного типа документализма. Эти причины лежат в разнице западного и российского, протестантского и православного типов мировоззрения. Отчётливо разница традиций видна при формировании англо-американской и русской школ документального кино. В первом случае документалистика провозглашается как «публичная служба в рамках широкого антиэстетического движения, в виде противодействия художественному миру»<sup>19</sup>, во втором – как «расшифровка мира», подмена Ока Божия «киноглазом», сохранение сакральности художественного, эстетического. Эта ориентация на горизонталь будет свойственна советской телевизионной публицистике вплоть до постсоветского периода.

Разрыв с отечественными традициями сегодня отчётливо читается в знаках и кодах современной документалистики. Именно процесс семиозиса

<sup>19</sup> Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С. 49.

позволяет осмыслить материал и определить социокультурный статус форматного документального кино.

В данном разделе представлен краткий обзор научных изысканий в области семиологии кино (Р. Барт, К. Метц, П.П. Пазолини, У. Эко) и современные единичные разработки в области семиологии документального кино (В.Б. Кривенко). У кино и документалистики принципиально разные отношения с действительностью. Именно документальный фильм или публицистическая программа по степени конвенциональности гораздо ближе к социальной реальности. В этом смысле показательны дискуссии кинорежиссера С. Эйзенштейна и кинопублициста Д. Вертова, У. Эко и П.П. Пазолини. Пазолини представляет кино как семиотику реальности. Эко, в свою очередь, утверждает, что экран всегда предлагает культуру, конвенцию, код, идеологию, то есть экран – это и есть мир знаков. В этой оппозиции отражён принципиальный спор документалистов о примате реальности или автора, факта или образа. И именно в ней отражена диалектика любого документального произведения. Зачастую чем больше документалист использует знаков-образов, а не знаков-икон, тем выше степень достоверности.

Специфично в документалистике выражение авторского кода, транспозиция музыкального знака, роль закадрового текста (в том числе и его отсутствие как приём-минус), пространственно-временной код и др. Над перечисленными кодами в кинематографе довлеет, в первую очередь, контекст самого произведения, который и наделяет сигналы значениями. Для документального телеэкрана в качестве идиолекта в большинстве случаев выступает то, что автор называет реальностью с её проблемами «здесь и сейчас».

**Вторая глава «Современная теледокументалистика: жанровая иерархия и поиски стиля»** состоит из четырёх параграфов.

В разделе **2.1. «От теории жанра к построению модели жанровой иерархии»** рассмотрены проблемы теории жанра и вопрос формата. Понятие *формат* в отечественной теории журналистики пока чётко не обозначено. «Жанровое» и «форматное» в отношении телевидения употреблять как синонимы правомерно, однако понятия *жанр* и *формат* следует разделять.

В данном разделе приводятся определения формата, жанра и основные подходы к созданию типологий телевизионных жанров. Для анализа выбрана методология школы поэтики, которая опирается на принцип памяти жанра, то есть существования отправной точки диффузии и наличия конструктивного фактора жанрообразования. Отправной точкой является сложившаяся в 60-е гг. жанровая структура экранной документалистики, а деформирующим по отношению к другим (функция, предмет, масштаб выводов) сегодня является такой фактор жанрообразования, как метод отражения (выразительные средства экрана).

По итогам проведённого анализа, эмпирическую базу которого составили документальные фильмы и циклы «Первого канала» и канала НТВ начала сезона 2009–2010, жанровые предпочтения теледокументалистики

распределились следующим образом: информационные жанры – 64%, художественно-документальные – 19%, фильмы-эссе (проблемные фильмы) – 15%, очерковые – 2%.

В разделе **2.2. «Формульные жанры»** представлен обзор информационной группы жанров, которые отличаются шаблонностью, понятностью, развлекательностью и интеллектуальной нетребовательностью, то есть имеют черты, свойственные любому феномену массовой культуры. Формулы (повествовательные архетипы) закодированы в подавляющем большинстве современных телефильмов и документальных циклов: тайна, загадка лежит в основе *документальных детективов*, любовная история и мелодрама – в основе *биографий* и *историй*. В популярном формате зачастую и реализуется формула.

Дж. Кавелти, описавший литературные повествовательные архетипы, предлагает не делить произведения искусства по оценочному принципу на низкие и высокие жанры, а формульной литературе противопоставляет миметическую<sup>20</sup>. Если формульный элемент создаёт идеальный мир, в котором отсутствует двусмысленность и неопределённость, то миметический элемент представляет мир в привычном для нас виде. Экстраполяция этих понятий на жанровую систему теледокументалистики ярко иллюстрирует принципиальный разрыв между очерковыми (миметическими) и информационными (формульными) формами конструирования экранной реальности.

Наиболее популярными жанрами теледокументалистики сегодня являются биографии и истории. В качестве предмета отображения они используют уже растиражированные образы, включаясь в масштабную сетку интертекстуальности масскульта и массмедиа и становясь инструментом перекрёстного рекламирования.

Самая неоднородная группа теледокументалистики – расследования. Множество новых форматов появилось на стыке журналистского расследования и других жанровых форм: от историко-монтажных фильмов до научно-популярных. Фильмы-расследования в чистом виде на телеэкране сегодня редкость. Полностью отсутствует политическое расследование. А то, что преподносится как расследование, корректнее назвать *документальным детективом*. Это второй по популярности жанр после биографий. Загадкой, тайной документального детектива не всегда является преступление. К примеру, яркой жанровой тенденцией современности становится *научное расследование* или *научный детектив*. Это фильмы, далёкие от научно-популярных лент (которые, как и видовые фильмы, являются отдельной разновидностью экранной продукции, к документалистике не относящейся). Научный детектив активно привлекает формы вненаучного мышления или подвергает сомнению распространённые теории.

<sup>20</sup> Cawelty J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976. P.14.

Ещё одна тенденция, связанная с коммерциализацией сферы культуры, – вовлечение её в механизмы общества потребления, подчинение его интересам. На экране полноправным героем фильмов становится вещь. В течение 50 минут исследуется стиральный порошок, входные двери, замки или мясная продукция. Появляется отдельный формат – *фильм-инструкция* с обязательным набором приёмов разоблачения и сенсационности.

В разделе **2.3. «Художественно-документальные формы: эволюция постановочного метода, докудрама, мокьюментари»** обозначены принципиальные границы между разными формами манипуляции реальностью: постановочным методом, инсценировкой и художественными приёмами при структурировании документального материала. Путаница в этих понятиях сегодня в практической плоскости демонстрируется на примере вольного обращения с термином *докудрама*.

Своим рождением жанр докудрамы обязан британским социалистам, которые использовали художественный вымысел для решения конкретных социальных задач, но никак не коммерческих. То, что впоследствии стало частью масскульта, изначально ему же и противостояло. Жанр появился в 60-е гг. XX в. как мера вынужденная, когда автор не может пройти мимо проблемы, а средств документалистики ему явно недостаточно. Сам жанр за 40 лет не претерпел серьёзных изменений – изменились цели тех, кто в этом жанре работает, от революционных задач социалистов до задачи современных продюсеров просветить, а чаще просто развлечь массового зрителя.

В современном российском контенте можно выделить следующие разновидности документальных драм: *исторические реконструкции, криминальные истории, развлекательно-просветительские фильмы*. В российской теледокументалистике западная традиция использовать докудраму как инструмент «разоблачения зла» или восстановления социальной справедливости никак не прослеживается. Расследования представлены лишь рамками исторических тематик. Изменение функциональной составляющей (с просветительской и социальной на развлекательную) в данной жанровой формуле привело к эрозии самого жанра. Он теряет обаяние достоверности и, как следствие, будет продолжать терять зрительское доверие. И в этом процессе важную деструктивную роль начинает играть ещё одна тенденция – всё более сильное вмешательство документального начала в игровой кино- и телеэкран. Речь идёт о мокументальных жанровых формах, или псевдодокументалистике.

*Mokumentary* – от английского *to mock* «подделывать», «издеваться», «дразнить». Это жанр кино и телевидения, в котором создаётся иллюзия документальности за счёт особого набора методов, но предмет отражения в таком фильме, как правило, является вымышленным. Мокьюментари, используя коды документалистики, изначально высмеивал наивную веру зрителя в достоверность экранных образов. Жанр давно попал в поле зрения массовой культуры, и в частности телевидения, и начался тот же процесс эрозии, который постиг в своё время докудраму. То, чему противостоял



мокьюментари, то, что он высмеивал, становится его составляющей, а сам жанр становится составляющей мейнстрима. На российском телевидении яркими примером трансформации жанра в стиль, в набор приёмов и модную новинку стали сериалы «Школа» и «Реальные пацаны».

Опасность применения смеси вымысла и приёмов документализма продемонстрировал опыт грузинской телекомпании «Имеди», выпустившей в 2010 г. в эфир выпуск псевдоновостей, где были сконструированы вымышленные события начала нового военного российско-грузинского конфликта. Так активизация жанровых форм, где смешиваются игровое и неигровое начало, напрямую влияет на процесс девальвации документа и распада перцептивной веры.

Раздел **2.4. «Стилистика современного документального образа»** состоит из двух подразделов. Подраздел **2.4.1. «Короткая история постмодернистской чувствительности на документальном телеэкране»** посвящён анализу роли постмодернистской эстетики в формировании современного типа документализма. Согласно постмодернистской рефлексии в обществе, где нет понятия нормы, происходит распыление искусства на множество специфических индивидуальных стилей и манер. Стиль становится важнее жанра. Развлечение – *infotainment* (информация как развлечение) и *sciencetainment* (наука как развлечение) – доминирующий сегодня телевизионный тренд. Однако мало изучены иного рода стилистические формы, позаимствованные мейнстримом у своих же культурных оппонентов.

Если искусство элитарное намеренно дистанцируется и противопоставляет себя продуктам массовой культуры, то масскульт, наоборот, с удовольствием пользуется плодами контркультурного творчества. При этом, попадая в зону внимания масс-медиа, эти плоды теряют свой первоначальный вкус. Эта судьба постигла такие специфические явления постмодернистского искусства, как пастиш, кэмп, фрик, трэш и др. Все они изначально были связаны либо с протестом, либо с самопародией.

Примером короткой истории постмодернистской чувствительности на телевидении стало НТВ. Философия кича и кэмпала лежала в основе стилистических экспериментов в цикле «Профессия – репортёр» и итоговой аналитической программы «Намедни» Л. Парфёнова. Однако игра в кич и кэмп со временем под влиянием сменившейся генерации телевизионных журналистов была деформирована, потеряла иронический модус и способность одновременно отвечать вкусам разного рода публики, соединяя в себе черты массового и элитарного.

Механизм подобной деформации подробно проанализирован в подразделе **2.4.2. «Трэш-эстетика и её роль в формировании современного типа документализма»**. История трэша берёт начало ещё в XIX в., это понятие сначала вошло в обиход бульварной прессы, затем литературы, но большей частью оно связано с визуальной культурой второй половины XX в., и в частности кинематографом. Трэшевые фильмы тождественны понятию «плохой фильм», то есть фильм с низким бюджетом, намеренно плохой

игрой актёров, демонстрацией шаблонных сюжетов и табуированных тем. Телевизионную философию трэша в 80-х гг. прошлого века разработало американское телевидение, затем клоны американского трэш-телевидения попали и на российское ТВ. Среди главных характеристик экранного трэш-продукта можно выделить следующие: а) содержание определяет культура повседневности, реальность исследуется не в рамках системы «человек – бытие», а в рамках системы «человек – быт»; б) обращение к телесному, к проблемам и потребностям «низа»; в) доминанта эстетики безобразного; г) в семантическое поле документального телеэкрана попадает в основном материал, отвечающий принципам сенсационности и экстремальности, патологии и извращённости.

Актуализация трэш-эстетики с её пристальным вниманием к культуре повседневности была связана с активным поиском поля современности. Она сродни карнавальному мировоззрению и находится в ряду субкультурных экспериментов, способствующих обновлению фундаментальной культуры. Однако анализ современного документального телеэкрана показывает, что трэш как термин в его изначальном значении не применим к основному потоку эфирного продукта. Изначально трэш в его западной традиции начинался с любительских съёмок «забавного» и «шокирующего», реалити-шоу, наблюдения за работой полиции или бытовой жизнью. Он рассказывал о «реальной» изнанке – этим и вызывал неподдельный интерес. Здесь важно отметить, что трэш-телевидение американские исследователи называют также «реальным телевидением». Чувство реальности, достоверности происходящего на экране вновь привлекло особое внимание зрителя. Ю. Лотман в своё время отмечал: «Достоверность», с одной стороны, делала кино чрезвычайно информативным искусством и ... это же чувство подлинности зрелища активизировало у первых посетителей кинематографа эмоции низшего порядка... Эту низменную зрелищность, питаемую знанием зрителя, что кровь, которую он видит, – подлинная и катастрофы – настоящие, эксплуатирует в коммерческих целях западное телевидение»<sup>21</sup>.

Однако закон «непрерывности» эфирного потока ставит перед его создателями непростые задачи. Чтобы ежедневно получать рейтинг от эксплуатации тех самых эмоций низшего порядка, ежедневно необходим и новый продукт. Реальная кровь, реальные маньяки, реальные патологии, даже «грязное бельё» знаменитостей в таком количестве, в каком этого требует эфир, зафиксировать невозможно. Наблюдение за действительностью, если оно отвечает требованиям достоверности, – труд достаточно затратный. Поэтому телевидение возвращается к первоисточкам не только функционально, делая из экрана массовую забаву низшего порядка (с чего и начинался кинематограф), но и методологически. Реконструкция, постановочность, актёр вместо героя, спровоцированные ситуации – в итоге неигровое становится игровым.

<sup>21</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 297.

Попад в поле зрения телевидения, трэш как способ экранного освоения действительности прошёл через некую онтологическую деформацию. Современный документализм в стиле трэш существует не как форма протеста или попытка поиска поля современности, а лишь как развлечение.

**Третья глава «Приёмы экранной выразительности современной документалистики»** состоит из четырёх параграфов и посвящена анализу особенностей языка документальных фильмов и циклов.

В разделе **3.1. «Выразительные средства экрана и специфика телевизионного языка»** изложены основные характеристики экранного языка теледокументалистики, обозначены факторы его опрощения. Среди них основные: 1) непрерывность телевизионного потока, что влияет на характер выбора методов производства; 2) специфика телесмотрения, которая определяется волновой природой восприятия аудиовизуальной информации. Определённый строй телевизионного языка находится под прямым влиянием мышления эпохи. Смещение акцента с содержания на стиль привело к тому, что не жанр является конвенцией, договором со зрителем, а язык, форма подачи материала.

На первом этапе создания фильма главным методом манипуляций с реальностью становится способ съёмки. Анализ современной теледокументалистики показывает, что социальный заказ телевидения на анализ реальности отсутствует, поскольку отсутствует главный метод документалистики – метод наблюдения. Основными способами работы в съёмочный период для теледокументалистов становятся репортажная и событийная съёмки, скрытая камера и спровоцированные ситуации. Недостаток рабочего материала компенсируют хоум-видео, фотографии, архивы. Библиотека экранных образов, сформированная телевизионными каналами, столь обширна, что позволяет рассказать практически о любом событии, не выходя за пределы студии. Теледокументалистика таким образом включается в сетку массмедийной интертекстуальности, которая работает на воспроизводство собственной телевизионной картины мира. А коллаж как принцип структурирования документального высказывания становится тканью новой документальности, одним из её формообразующих принципов.

Особую роль также играют съёмки очевидцев и записи камер видеонаблюдения. В условиях тотального недоверия визуальным образам именно эти «хроникальные» съёмки маркируются как «настоящая» документальность. Однако уже сегодня есть тенденция использовать их как приём. В пример можно привести особую популярность метода «небрежной», «любительской» камеры.

В разделе **3.2. «Авторский код и закадровый текст»** рассматриваются принципы работы современных теледокументалистов с главными составляющими фильма: фактом и словом. Сегодня принято говорить о том, что телевизионный формат отличает главенство слова и вторичность видеоряда. Это объясняют всё теми же особенностями телерецепции, когда зритель постоянно отвлекается от зрелища. Такие представления утверждают

в современном критическом дискурсе номинацию телевидения как «радио с картинкой». Однако это не специфика телевидения, а скорее отражение его кризиса. Нарушается главная телевизионная заповедь: слово не должно повторять видеоряд. Современная телевизионная документалистика идёт по пути полного подчинения визуального ряда вербальному сообщению. При этом полифония закадрового текста как прямого авторского высказывания стирается однообразным дикторским исполнением. Авторский код становится либо максимально имплицитным, либо эксплицитным благодаря подмене автора ведущим в кадре. Слово, таким образом, не просто подчиняет себе визуальные образы – оно диктует пространственно-временную структуру всего документального высказывания.

В разделе **3.3. «Пространство и время в документалистике»** рассматриваются способы развёртывания в экранном документе времени и пространства. Основными способами соединений событий в единое документальное высказывание являются хронологический и симультанный, когда события или их одновременность предстают в том порядке, в котором они совершались в действительности. Мозаичность и ориентация на развлекательность привела форматное кино к доминированию ахронологического способа, когда временная очерёдность событий затруднена для идентификации. Принцип отражения факта в форме времени практически не соблюдается в фильмах актуальной документалистики. Часто пространство события уходит на второй план или исчезает совсем, выдвигая на первый экспрессивное пространство. При этом проекцию психологического состояния героя нельзя назвать аудиовизуальной: она может быть вербальной и заключена в слова закадрового текста. А частые переходы из одного времени в другое создают не просто авторское пространство, а пространство виртуальное с множеством реальностей, каждая из которых имеет собственные временные характеристики.

Современный рваный хронотоп определяет и своеобразную драматургию. Тип конфликта становится внутренним, когда причины столкновения объясняются характером героев, в меньшей степени речь идёт об условиях внешних, о столкновении человека и общества или системы, изменении характера под влиянием внешних факторов. Это внимание к внутреннему уводит документалистику от решения задач публицистических, ориентированных на анализ социальной среды. Центральной темой таких фильмов становится некое происшествие, как правило, шокирующее, вокруг которого и строится повествование. При этом композиционно фильмы строятся на многократном повторении кульминаций: зритель момент наивысшего напряжения переживает каждый раз, когда следуют повторы драматургически самых насыщенных кадров. Принцип цикличного возвращения и ритмического повтора точки кульминации, подчинённый волновой природе телерецепции, становится типичным композиционным приёмом.

В разделе **3.4. «Монтаж: как нарушение правил становится правилом»** рассмотрены основные законы и приёмы монтажа, даётся определение

клиповой манеры. Как показал анализ, форматная документалистика предпочитает параллельный тип междукадрового монтажа. При этом отдельные эпизоды фильмов могут строиться на различных монтажных приёмах: тематическом или повествовательном.

Часто режиссёры монтажа используют эффект Кулешова, а также монтируют планы по принципу его же эксперимента с пространством. Кадры намеренно сталкиваются, а герои, находящиеся в разных пространственно-временных отрезках оказываются рядом благодаря обычной монтажной склейке, реже – благодаря использованию полиэкрана. Особенно частотным становится монтажный рефрен: повтор одних и тех же крупных планов. Недостаток драматургической целостности экранного высказывания, нарушение логических цепей повествования компенсируют компьютерная графика и широкий арсенал спецэффектов. Принцип комфортного соединения кадров отвергнут множеством форматов. Склейка – место стыка кадров, где заканчивается один и начинается следующий, – перестала быть незаметной. Спецэффект всегда рвёт пространство и время, фрагментирует и расчленяет его.

В ходе исследования были выявлены наиболее типичные нарушения классических монтажных законов, среди которых нарушение законов монтажа по крупности, по движению, по композиции, по фазе движения. Нарушение принципа комфортного соединения кадров и является основной маркировкой клиповой эстетики. При этом высокий темп визуального повествования достигается за счёт работы с внутрикадровым пространством. Клиповый монтаж, с одной стороны, входит в противоречие с самими формами мышления, с другой – активизирует бессознательные рецептивные механизмы.

В **Заключении** подтверждается актуальность темы исследования, подводятся итоги, результирующие проведённые исследования. Основной заключаются в следующем:

- Документалистика сегодня перестала быть частью журналистской деятельности и функционально вернулась к собственным первоисточникам, став неприятной массовой забавой, зрелищным аттракционом. Это не столько статус, продиктованный исключительно коммерческими требованиями телевизионной фабрики, сколько отражение общего социального и культурного кризиса эпохи. Для неё характерны плюрализм мнений и общая десакрализация, уход из «вертикали» в «горизонталь» (внимание к культуре повседневности и быту вместо бытия), отрицание фундаментальных культурных оппозиций «высокое – низкое», «моральное – аморальное». Телевидение становится культурной карикатурой на установки, царящие также в авторской документалистике, в игровом кино, в литературе, в искусстве и в обществе в целом.

В истории документального кино было три точки взлёта, тесно связанные с социальными переменами, когда торжествовала вера в документ и в миметические способности экрана, провозглашался принцип Д. Вертова отражать «жизнь как она есть». Сегодня наблюдается очередной момент

завершения культурного цикла, что в документалистике отражается как уход от миметического способа структурирования материала. Одновременно начинается поиск нового контента, поскольку для профессионального цеха становится очевидным то, что современная модель телевидения себя исчерпала. Однако профессиональная рефлексия значительно отстаёт от всё возрастающей технологической нагрузки.

В теории дальнейшие исследования феномена документального телефильма могут быть связаны с нишевым и цифровым вещанием, экономическим функционированием документального кино, влиянием технологий, интернет-документалистикой и проблемой появления вслед за массовым зрителем массового режиссёра.

**Основное содержание работы отражено в следующих публикациях** (общим объёмом 3 п.л.):

**Статьи**, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах, определённых ВАК:

1. Манскова Е. А. Роль докудрамы и мокументальных жанровых форм в расширении границ документального на современном телеэкране // Меди@льманах. – М., 2010. – № 4 [39]. – С. 26–33 (0,5 п.л.)
2. Манскова Е. А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – Т. 9. – Вып. 6: Журналистика. – Новосибирск: НГУ, 2010. – С. 49–57 (0,7 п.л.)
3. Манскова Е. А. Короткая история постмодернистской чувствительности на документальном телеэкране: кэмп, пастиш, трэш, мокьюментари // Филология и человек. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2010. – № 3. – С. 189–197 (0,4 п.л.)

**Другие публикации:**

4. Манскова Е. А. Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики // www.mediascope. – Выпуск № 1. – 2009 г. – [http://mediascope.ru/node/280 – 0420900082\0006](http://mediascope.ru/node/280-0420900082\0006) (0,5 п.л.)
5. Манскова Е. А. Современная телевизионная документалистика: особенности языка и эстетики // Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи: Материалы VII межвузовской научно-практической конференции студентов и аспирантов (28 февраля – 1 марта 2008 г.) / Под ред. Л.П. Громовой; сост. О.А. Никитина. – Спб., 2008. – С. 96–98 (0,1 п.л.)
6. Манскова Е. А. Специфика семиотического подхода к исследованию кино- и теледокументалистики // Материалы докладов XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» / Отв. ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев, А.И. Андреев. [Электронный ресурс] – М.: Издательство МГУ, 2009. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486 +; Windows 95; дисковод CD-ROM; Adobe Acrobat Reader (0,2 п.л.).

7. Манскова Е. А. «Реальное телевидение» и проблема границ документального // Молодёжь – Барнаулу: наши дети не видят для себя жизненных перспектив. Материалы X городской научно-практической конференции молодых учёных (17–21 ноября 2008 г.): в 2 т. / отв. ред. Б.А. Черниченко. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – Т. 1. – С. 116–118 (0,2 п.л.).

8. Манскова Е. А. Докудрама как пример жанровых деформаций // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2010» / Отв. ред. И.А. Алешковский, П.Н. Костылев, А.И. Андреев, А.В. Андриянов. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2010. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод CD-ROM; Adobe Acrobat Reader (0,1 п.л.).

9. Манскова Е. А. Документальный телеэкран: от «киноглаза» до эстетики безобразного // Молодёжь – Барнаулу: Материалы XI городской научно-практической конференции молодых учёных (17–20 ноября 2009 г.): в 2 т. / отв. ред. Б.А. Черниченко. – Барнаул, 2010. – Т.1. – С. 35–37 (0,3 п.л.).